
ФРАНЦУЗСКИЙ НОВЫЙ РОМАН 50-Х ГОДОВ. ОПЫТ ДИАХРОНИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИЗАЦИИ

А.Г. Вишняков

Кафедра французского языка

Московский государственный областной педагогический институт

ул. Зелёная, 3, Орехово-Зуево, Московская область, 142611

Статья посвящена характеристике яркого течения литературы Франции второй половины XX века — Нового Романа. В центре внимания автора — произведения новороманистов 1950-х годов, на материале которых предпринимается попытка построения диахронической типологии поэтики Нового Романа.

Ключевые слова: Новый Роман, рикардизм, зеркальная конструкция, дедраматизация сюжета, ускоренный персонаж.

Преступный синдикат или школа прогульщиков?

В данной статье предпринимается попытка рассмотреть поэтику французского Нового Романа и предлагается ее самая общая типологизация на примере и материале произведений новороманистов пятидесятых годов.

Можно ли утверждать, что 50-е годы были золотой порой французского Нового Романа? Ведь общепризнан тот факт, что успех пришел к новороманистам в 60-е годы, а теоретическое осмысление их творчества (если не считать книг Саррот и Роб-Грийе, более близких жанру эссе) связано с деятельностью Рикарду и его последователей во второй половине 60-х — первой половине 70-х годов. В фундаментальной «Истории французской литературы. 1945—1990» [1] Новый Роман включен в раздел о литературе 60-х годов. Тем не менее, именно первая волна *Новых Романов*, поднявшая бурю негодования и уничтожающей критики со всех сторон, вошла в историю литературы не как факт литературной хроники, а как весьма незаурядные произведения.

Романы Алена Роб-Грийе «Ревность» [9] и «В лабиринте» [8], Натали Саррот «Планетарий» [11], Мишеля Бютора «Изменение» [3], Маргерит Дюрас «Модерато кантабиле» [4], «Ветер. Попытка воссоздания барочного ретабло» Клода Симона [13] хотя бы по названиям известны всем, кто интересуется современной французской литературой. Они продолжают оставаться в поле зрения критики, появляются все новые их анализы и интерпретации. Кроме того, именно этот период, когда новороманисты в борьбе за место под солнцем были вынуждены сплотиться и оказывали беспспорное влияние друг на друга в ходе выработки каждым из них своей собственной поэтики, является, по-видимому, наиболее подходящим для попыток изучения некой общей «поэтики Нового Романа» — такой, какой она предстала современникам и такой, какой ее вообще возможно выделить.

Сами новороманисты довольно прохладно относились к разговорам о некой объединяющей их (принуждающей к объединению — в их понимании) поэтике,

причем для того, чтобы понять это, не надо было ждать 30 лет *romanesques* Роб-Грийе, где он рассказал, как они с Н. Саррот задумали «преступный синдикат» писателей-отщепенцев, в котором разность и разнонаправленность поисков его участников должны были стать залогом общего успеха в начинавшейся бескомпромиссной борьбе. Тогда же об этом не раз писали Симон, Бютор, да и сам Роб-Грийе. Но подобная многовекторность была в диковинку. Критики (и сочувствующие, и недоброжелатели) приложили много усилий, пытаясь (для вящей иллюстративности или дидактичности) представить Новый Роман как *школу*, как нечто целостное (богатое своими разнонаправленными возможностями или саморазрушительное в конвульсиях непримиримых взаимных противоречий), но к середине 60-х годов стала ясна бесперспективность этих попыток. В этой школе без учителей и домашних заданий учились одни прогульщики.

Во второй половине 60-х годов взошла звезда *рикардизма*. Жан Рикарду предложил новый, нетрадиционный, инструментарий для анализа Нового Романа. Отношения новороманистов и рикардистов были плодотворными для обеих сторон, необходимыми в обстановке обструкции, непонимания или, что раздражало сильнее всего, искаженного понимания. Организованные Рикарду в Серизи коллоквиумы, посвященные проблемам Нового Романа и его отдельным представителям, стали вехой и до сих пор не оскудевшим источником плодотворных идей для изучения Нового Романа как единого целого.

Но этот союз во второй половине 70-х годов распался не только по причине авторитарных поползновений Рикарду, но и из-за самих новороманистов, у которых любые центристские тенденции всегда порождали идиосинкразию. Последняя масштабная попытка синтезировать достижения и проблемы Нового Романа отошла в прошлое. Одной из важнейших причин неудачи рикардизма стало осознание и новороманистами, и их все более многочисленными читателями того, что критик-теоретик, растолковывающий читателю (и писателю!) как читать (писать) Новый Роман, — самое слабое звено, третий лишний, в триаде «писатель—критик—читатель», а классическая схема «писатель пишет книгу для читателя, но не для всякого, а для того, кто готов и способен принять ее такой, как она есть» — по-прежнему жизнеспособна.

Одним из важнейших следствий новых взаимоотношений в упомянутой выше триаде стала перестановка в Новом Романи двух последних звеньев. Срединное, гибридное, синтезирующее место занял читатель, оттеснив критика на позиции все более герметического, абстрактного и схематизирующего анализа. Творческая составляющая всегда присутствовала в чтении — например, читая ребенку вслух, невозможно не вступить с текстом в некие игровые, почти интимные, отношения и не испытать чувство авторского счастья от восторга ребенка перед *воспроизводимым* — здесь и сейчас — текстом. С другой стороны, читатель-максималист не может удовлетвориться непосредственным восприятием читаемого — каким бы захватывающим с эмоциональной стороны оно ни было. Как меломан в опере, он хочет не только упиваться происходящим на сцене, декорациями, костюмами и игрой оркестра, но и синтезировать все это, читая партитуру, воспринимая максимальное количество кодов, ощущая себя и автором, и дирижером, и исполнителем, и публикой.

Будем читать!

Замечательный образец синтеза созидательных поисков на ощупь, эмоционального наслаждения и вдумчивого вчитывания дает Цветан Тодоров в «Поэтике прозы», в небольшой, но очень содержательной статье «Как читать». Тодоров предлагает считать чтение (прочтение) способом преломления приемов общей поэтики в конкретном тексте, «систематизированным комментированием», лишенным любых априорных задач, поиском «тематических узлов», результат которого у каждого исследователя будет своим. Прочтение использует в своих интересах и в своей интерпретации результаты лингвистического, психоаналитического или социокультурного изучения текста, но не является производной от них.

Прочтение, в отличие от просто чтения, начинается не с констатации оригинальности текста, а с поиска сходства, выявления общих закономерностей, проявившихся в конкретном тексте, с опровержения видимой целостности, глянцевой непроницаемости поверхности текста. Прочтению свойственны открытость, некатегоричность, поливариантность, его конечная цель: слить непосредственное чтение произведения и взгляд на него со стороны, его анализ [14]. Новые Романы максимально подходят для такого прочтения.

Интересная особенность Нового Романа состоит в том, что в этой школе по сути не было учителей. Можно вспомнить, конечно, книги Саррот [12], Роб-Грийе [10] или Бютора [2]. Но книги первых двух скорее сборники полемических и прикладных эссе, а третий вообще сторонился этикетки новороманиста. Об этом хорошо написал Роб-Грийе: «...мои «теоретические» работы — и я это подчеркивал с самого начала, еще во время собраний единомышленников в Серизи (начало 70-х гг. — *авт.*) — ни в коем случае не имели для меня значения истины, тем более догмы. Они были скорее копьем и щитом, грудой спорных аргументов, обреченных рано или поздно исчезнуть. Это сразу отдалило меня от моего друга Рикарду» [6].

Во второй из своей трилогии *romanesques* Роб-Грийе подробно излагает цели своего теоретизирования конца 50-х — начала 60-х годов, обращенного не столько к его высоколобым оппонентам, сколько к простому читателю. Он приводит парадоксальный пример из информатики, в соответствии с которым наиболее значащее для адресата послание — это послание, содержащее минимум нового: «Итак, я должен был компенсировать, сделать незаметным разрыв между мной и ими (критиками и читателями — *авт.*) посредством избытка значения в моих кратких теоретических эссе. Это значение — ясное, схематичное, почти скелет — было ничем иным как изнанкой общих мест царившей повествовательной идеологии. Зная лицо читателем легко узнавалась и изнанка. Мои романы не были «читабельными» (они будут постепенно становиться таковыми), но критические эссе из «За Новый Роман» станут читабельными сразу» [7].

Думается, что продуктивной могла бы быть попытка интерпретации Нового Романа как некоего нового писательского *сенакля* эпохи краха рационалистских идеологий и латентной мифологизации всей жизни — от социальной до личной — когда критик окончательно и открыто встал на сторону *хорошего вкуса* и здра-

вого смысла, выполняя *государственный заказ* доминирующей идеологии, как сказал бы Рикарду, и писателям, и без того всегда болезненно относившимся к попыткам критиков стать посредниками между ними и читателями, стало ясно, что лучший читатель — это писатель. Отсюда становятся понятнее многочисленные призывы новороманистов и последовавших за ними тэлькиелистов к читателю стать соавтором произведения, воспринимать прочтение как со-творение — наравне с писателем — книги, как путь к неведомой цели по неизвестным местам с незапрограммированным результатом. Поднимая себя до уровня писателя, заявляя даже о смерти автора, *новая критика* пыталась таким образом поднять читателя на новую высоту, что иногда — к выгоде всех вовлеченных сторон — действительно удавалось.

Взгляд со стороны

Остается открытым вопрос, было ли то, что первые Новые Романы находятся на нейтральной территории между новаторством и традицией, случайной находкой, сознательным приемом или неосознаваемой самими писателями эволюцией, более медленной в практике письма, чем в эстетических пристрастиях (тем более что у каждого писателя это шло по-своему). Как бы то ни было, процесс взаимоотношений новороманистов с читателями не был однонаправленным, обе стороны, как это было не раз в истории Нового Романа, оказывали взаимное влияние, эволюционируя навстречу друг другу. Ни один из новороманистов первого призыва не писал книги для критиков и университетских преподавателей, хотя их в этом и упрекали. Читатель — важная, хотя, конечно, и не определяющая составная поэтики Нового Романа.

Мотивы взгляда, взглядывания (подглядывания) стали основополагающими в поэтике Нового Романа и в том новом способе чтения и сюжетопостроения, который он предложил читателю. Рациональный каркас традиционного романа, где любые хитросплетения сюжета заканчиваются победой терпеливого, верящего в свои безграничные возможности, Разума — автора, персонажа и (в конечном итоге) читателя — совершенно не удовлетворял новороманистов. Воздерживаясь от любых — кроме ироничных — суждений, новороманист не обещает читателю никаких философских или социокультурных прозрений — он лишь призывает его взглядеться в описываемое/показываемое.

Не меньшую роль сыграл взгляд в *дедраматизации сюжета*; ему как главному или даже единственному герою не нужны «экспозиция, событие, развязка», не нужно чередование сцен действия и описания. Сюжет в его обычном понимании не интересует Новый Роман. Мы не видим сцен убийств в «Модерато кантабиле» и «Ветре», адюльтера в «Ревности», судьбоносного для героя «Изменения» момента перемены своего решения, переезда в новую квартиру тети Берты из «Планетария», смерти Мари в «Траве», разрыва отношений между отцом и сыном в «Сынке», сцен, каждая из которых могла бы стать в центре традиционного романа. На месте События, вокруг которого строился бы сюжет, зияет дыра, притягивающая автора и читателя своей таинственной властью, в которую они зачарованно взглядываются.

Взгляд не совершает, а видит последствия или пытается представить, вообразить, как это было, нередко переходя к более радикальному как это могло быть: например — Повествователь из «Ветра», непосредственно не участвовавший ни в одном из событий, связанных с главным героем Монтесом и начинающий с пересказа с его слов, очень быстро начинает сам «производить реальность», все чаще повторяя: «И мне незачем было его слушать, я и сам уже видел как...». Мы так и не узнаем, действительно ли Матиас из «Соглядатая» Роб-Грийе совершил убийство или лишь предавался мечтам о нем, но маниакальные терзания (хотя и в большей степени психиатрические, чем морально-этические) преступника по совершении преступления показаны с выпуклостью, вполне достойной Достоевского.

Та, гораздо большая по сравнению с любым самым подвижным героем, свобода, которой обладает взгляд, позволяет ему легко перемещаться, то пристально всматриваясь, то стремительно скользя, по той мозаичной, многовариантной, многовекторной, ризомоподобной, нередко цикличной, динамичной композиции, которая заменила традиционную: линейную, рационалистическую, логичную, причинно-следственно обусловленную. Видимо, можно утверждать, что в основе поэтики Нового Романа лежит принцип Ego-Nunc-et-Nunc, т.е. Я-здесь-и-сейчас. Я (писателя, персонажа, читателя, а чаще — их гибрида) погружается в магму (Саррот, Бютор, Симон, Пенже) или кристаллическую структуру (Роб-Грийе) письма и воспроизводимого им мира.

О бросании щитка в пропасть

Проанализируем самый яркий и известный из приемов письма, позаимствованных Новым Романом у других искусств. Этот самый яркий и показательный прием — *mise en abyme*, ставший основой, одной из главных тем, способом восприятия и воспроизведения действительности в поэтике Нового Романа. В геральдике этот термин — «щиток» (дословно — *опрокидывание в пропасть*) — обозначает такое строение герба, при котором в центре щита находится другой, идентичный, но меньших размеров. К живописи и литературе впервые этот термин применил Жид в своей знаменитой дневниковой записи 1893 года.

Определений, как и переводов, этого термина немало. Наиболее адекватными и достаточно понятными представляются перевод как *зеркальная конструкция* и толкование Большого Робера: «Прием или структура, посредством которых в произведении отдельный элемент отсылает к целому, что происходит благодаря его природе (картина в картине, рассказ в рассказе), в частности, когда эта отсылка бесконечно размножена или когда этот элемент как бы включает в себя само произведение. Синонимы: зеркальная композиция, структура» [5]. В Новом Романе, впрочем, как и во многих других произведениях XX века, *mise en abyme* используется не только на уровне *fiction* (истории, фавулы), но и на уровне *narration* (повествования) как несущая структура композиции, нередко вытесняющая «сюжет» как цепь событий с героями и становящаяся из текстуры и приема письма его темой и целью.

Последнее утверждение, на наш взгляд, верно не только для таких «лириков», как Симон, Бютор, Саррот или Пенже, но и для убежденного противника метафоры Роб-Грийе. Его *mises en abyme* (песня туземца из «Ревности», сверток из «В лабиринте» или веревочка и восьмерка из «Соглядатая») не менее метафоричны и хрестоматийны, чем акация Симона, овальная дверь тети Берты Саррот или сочиняемые «Вами» судьбы для попутчиков у Бютора. Зеркало как вход в новый (иной, единственно подлинный и т.п.) мир и его многообразные коннотации и вариации (отображение, окно, дверь, порог, вход, втягивание, вкладывание в) стали одним из важнейших не только для Роб-Грийе, но и для всех новороманистов *генератором* письма.

Вращения ворот времени

Раздвоение, редупликация и умножение того, что традиционно воспринималось как неповторимо единичное (индивидуализированный герой и его уникальный внутренний мир, его поступки и складывающийся из их цепочки неповторимый сюжет, необратимый и нерасчленимый временно-пространственный поток) воспринимались первыми критиками Нового Романа как бесконечное дробление того, что в *действительности* никакому расчленению — если только не в сознании душевнобольного — не поддается, как скольжение вниз по бесплодной тенденции бесконечного аналитизма — бессильного осуществить какие бы то ни было синтезирующие действия. Такое отношение было логичным для тех, кто в барочном бурлении форм и элементов и спиралевидном динамизме композиции видел лишь хаос и бесконечные циклические повторы.

Между тем именно барочная спираль легла в основу поэтики если не всех, то очень многих *новых романов*, став и источником, и средством для мощной синтезирующей работы по воссозданию структуры и композиции произведения. Именно так — на уровне формы, структуры, композиции — новороманисты понимали синтез и такого понимания ждали от читателя. Синтез как свадьба героев в финале или разрешение (или начало разрешения, или намек на это начало) терзавших героев онтологических (на худой конец — житейских) проблем никогда не привлекал новороманистов. Их интерес к композиционной, структуральной стороне письма совпал, а во многом был порожден взлетом структурализма.

В своих попытках воспроизвести то новое в видении человека и его места и роли в мироздании, что открылось им, новороманисты обнаружили наряду с удивительно единодушным радикализмом не менее поразительное разнообразие в приемах. Самый эффектный нашел, видимо, Бютор, написавший целый роман от второго лица множественного числа, что производит тем большее впечатление, что сам роман «Изменение» — скорее мощное развитие традиционалистского направления в литературе, чем произведение модернизма. У читателя «Изменения» возникает головокружительное ощущение, что некий «всезнающий, вездесущий» — язвительная характеристика Роб-Грийе автора «бальзаковского» типа — повествователь рассказывает ему, читателю, о нем самом, вместо того чтобы рассказывать ему историю неких, отделенных от него непроницаемой перегородкой персонажей. Перед читателем — своего рода нарративная *mise en abyme*:

как Клавдий, приготовившийся посмотреть пьесу про «персонажей», он в смятении видит в зеркале искусства себя самого.

Не менее захватывает то кружение свода психоаналитического планетария Саррот, где леденяще оцепенелая безграничность неба накладывается на хаотическое бурление глубинных, сокровенных, но одинаковых для всех процессов. Как воронка, втягивающая в себя сначала Повествователя, потом автора, и наконец — читателя — предстает история Монтеса, главного антигероя «Ветра» Симона.

Новый Роман своей эзотерической, аллегорической, символической стороной (точнее — струей) — очень близок, как нам кажется, ветхозаветному мистицизму, византийскому и восточному символизму, средневековой аллегоричности. При всех поправках на схематизм, можно, думается, утверждать, что суть прозы — *рассказать* через толкование, объяснение, выйти в путь с целью куда-то дойти. Суть поэзии (необоримо влекшая к себе все искусство XX века) — в *показе*, в активном созерцании, в поиске ракурса; при этом нередко объект взглядывания и показа теряет приоритет; Тайна, Символ могут являться в форме любого посюстороннего предмета: в сломанных часах без стрелок, бисере, ритме работающих станков.

Главное — не в том, что герой, сюжетный ход или композиция во многих *новых романах* напоминают нечто аналогичное из античной или каких-либо еще мифологий или мистических течений. Сама их поэтика сдвинута от пути прозы к замыкающемуся на себя танцу поэзии с его повторяющимися, варьирующими главную тему фигурами, динамикой описания, вытесняющей разворачивание сюжета. Близка она (со своей *теорией генераторов*) и процветавшему в средневековье жанру проповеди с его бессюжетной вариацией, интерпретацией, толкованием на тему отдельного стиха или образа, *показом* его аллегоричности через другие аллегории.

Данная попытка типологии поэтики Нового Романа не является, разумеется, исчерпывающей, а всего лишь достаточной для первого, самого общего, приближения к этому сложнейшему явлению мировой литературы второй половины XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Французская литература. — 1945—1990. — М., 1995. — 924 с.
- [2] Butor M. Essais sur le roman. — P., 1969.
- [3] Butor M. La Modification. — P., 1965.
- [4] Duras M. Moderato cantabile. — P., 1965.
- [5] *Le Grand Robert de la langue française*. t.t. 1—10. — P., 1986.
- [6] Robbe-Grillet A. Angélique ou L'enchantement. — P., 1988. — P. 166.
- [7] Robbe-Grillet A. Angélique ou L'enchantement. — P., 1988. — P. 168.
- [8] Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe. — P., 1963.
- [9] Robbe-Grillet A. La Jalousie. — P., 1961.
- [10] Robbe-Grillet A. Pour un nouveau roman. — P., 1964.
- [11] Sarraute N. Le Planétarium. — P., 1959.
- [12] Sarraute N. L'ère du soupçon. Essais sur le roman. — P., 1956.
- [13] Simon C. Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque. — P., 1957.
- [14] Todorov T. Poétique de la prose. — P., 1971. — P. 241—252.

**FRENCH «NEW NOVEL» OF THE 1950-S.
TENTATIVE OF A DIACHRONICAL
POETRY TYPOLOGIZATION**

A.G. Vishnyakov

Moscow state regional pedagogical Institute
Zelionaya str., 3, Orekhovo-Zuevo, Moscow area, Russia, 142670

The article is dedicated to the characterizing of the striking tendency in French literature of the second half of the XXth century called «New Novel». The author paid much attention to the literary works of the 1950-s, the basic material of which has been used to make an attempt to form a diachronical poetry typologization of the New Novel perio.

Key words: the New Novel, recordism, a mirror desigh, dedramatisation of a plot, the accelerated character.